

Mosset, Olivier. 'The Pier Conversation'. *Mousse*. July 2009

MOUSSE

The Pier Conversation

MOUSSE

MOUSSE / WALEAD BESHTY AND OLIVER MOSSET / PAG. 16

The Pier Conversation

...Walead Beshty and Oliver Mosset

If you think Malibu is just a film set for surfing contests and devastating fires, think again. It is also the ideal place for some of the best conceptual conversations about the pitfalls of public art, geo-political limbos, the constellations of dust created by the smog of Los Angeles, and the monochromes capable of making the wise guys shut their traps. We checked it out with Walead Beshty and Oliver Mosset...

WB: I think of your work as confounding certain Modernist orthodoxies; there's a strong materialist sense of painting that brings up figures like Malevich or Rodchenko, but there is also an equally strong, but subtler, relationship to the readymade and appropriation. And this seems to extend to the way the work is produced, where you maintain a studio-centric "traditional" painting practice, but also work with anonymous or generic mark-making and collectivist production. From early on, you seemed to be working between these orthodoxies, negotiating the area between them, like hand-painting a generic form over and over again, or trading styles. So, I wonder if you see your work as reconciling some of these positions.

OM: Firstly, I don't see those traditions as separate: Duchamp, Malevich, Mondrian, they invented modern art, and these different options – the found object, radical abstraction – are all really part of the same discourse. There is a traditional orthodoxy of doing painting as painting, and this is usually where I begin, but then I am forced to question that premise. But in the end, I believe that a painting has to work as a painting.

WB: That idea, "painting that is just painting" makes me think of something Thierry de Duve wrote about Duchamp's readymade, he described the readymade as a work that was distilled to its name alone, its contextual frame, and what I take from this is that the readymade really consists of the social agreement to have a conversation about something as a work of art. In a sense, the readymade puts this social agreement required for any work of art on display, and in the end, it forces a reflection on how a culture values and defines an art object, and this becomes the experience of the work, not something inherent to the object, but what surrounds the object, its history, its value.

OM: That's interesting because the original readymades were lost, and people criticized Duchamp when he editioned them with Schwartz, but this was really smart because it emphasized what had happened to the readymade, that it had become objectified, and doing it reflected his understanding of this transformation, and he incorporated that understanding into the work. In the painting tradition, somebody like Ryman had a similar awareness of context. He makes the monochrome a painting, he makes you notice the surface. But that wasn't all: he extended this sensitivity to its hanging. He makes it clear that display is part of painting, and that painting is an object. When you look at a painting, it's always art. Unlike the readymade, you don't have to resort to wordplay to make it art. That's what painting is – even if it's no good, it's art. A painting doesn't have to say it's art. There is a kind of silence to it, which is interesting to me.

WB: But that brings up the peculiar problem that confronts art objects when the context is ambiguous, like in the public sphere.

OM: But maybe you should discuss that. Wasn't the billboard at LAXART the first time you did something public?

WB: It was. I had always avoided anything public. Public space is very tricky, mostly because people haven't agreed to engage

in an art experience just by walking down the street. Public art is something of an ambush.

OM: Yes, yes, that's the problem. When you work in galleries or in non-public spaces, people have a choice.

WB: Well, there's a tacit agreement when they enter the door of a gallery or museum, and the character of that agreement drives much of my thinking. For me, public art is like playing a game with someone who doesn't know they're playing. It's like throwing a football at the back of someone's head and saying "catch." I don't think that sort of aggressive shock is a useful way to engage an audience.

OM: (laughs) It's also true that one is attacked by billboards constantly

WB: Yeah, and I don't want to participate in that sort of address. I really struggled with how one could use a public site without replicating the problematic mode of address they tend to be built upon. In other words, the challenge is to work in public without impersonating or blindly accepting its implicit hierarchies. For me, what it boils down to is not a matter of the message, but the mode of address. That's where generosity or transparency is important, and that's where the difficult political questions lie. Broadcasting some didactic assertion regardless of its content just reinforces the problem.

OM: You're right. And in fact, that's exactly the question I asked myself while looking at your billboard. You have an opportunity to project a message, and you could just put up a clear-cut political statement. But this would just be playing the game that billboards usually do. So, is it just an image of dust?

WB: It's a scan of a piece of glass I left on my windowsill for a year, so most of it is car exhaust. In a way it's a portrait of the city over time, an image of the invisible floating matter that mediates everything in LA, the iconic orange haze of the city.

OM: When you see it you don't even know exactly what it is. It could be the Milky Way, and your work always has this dimension, a political aspect that is only explicit or clear on second look, or after finding out more. You may feel it when you see the work itself without even knowing about it, but when it becomes explicit, the works change.

WB: But hopefully it doesn't stop there. I think of it as calling up the tensions between where something comes from, how it was made, and how it appears. That's why I tend to create situations where the form of the work is dictated by something that is functioning on its own, outside of my purposes, like settling dust, or X-ray machines, or FedEx. I think this allows the work to spill into questions beyond representation, which is where most discussions of art and politics dead-end. But speaking of context, and in terms of your work with the Radical Painting Group, I wonder what made the monochrome viable as painting for you again. Was it the American context?

OM: When I started to paint in France, the monochrome was defined by the work of Yves Klein. It was unavoidable, so if you did a one-colour painting, it was a monochrome, and it was Yves Klein. At the time, we knew about Malevich, but we didn't know about Rodchenko, and his "last painting." So monochrome painting was Yves Klein and the new realist movement, and for me Klein was not even painting, it was more like a gesture. The circle was going against the idea of a monochrome, and from there, I did stripe paintings and these white stripes on white and red stripes on red. This made me consider just putting paint on a canvas. But you're right, when I came to the States, there were people working with one-colour paintings but coming at it in a different way, and it seemed possible to work with it and not fall into these past problems. It was a welcome change. When I came to New York around 1977, the dominant discourse was the return to the figure, the return to Expressionism, with people like Schnabel or Salle and the Germans and Italians, so the monochrome was a reaction to that as well.

WB: The way you deal with the radical history of the monochrome negotiates how this can be understood in a contemporary context. It's hard to know exactly where those paintings stand in relation to that history, if that history is appropriated, if it's an earnest materialist argument about painting. This is how I understand your acceptance of found materials, like using Thomas Lawson's discarded paints, or the tondo stretchers that Steven Parrino gave you. On the one hand, it contradicts a strict orthodoxy about how painting is made, that the paint, or its scale, is a specific synthetic decision by the artist. It allows these choices to have a social element, makes them contingent, open. But on the other hand, it's strictly materialist, and in these choices, there's another type of history that operates on a personal and social level. So there are large historical arguments, but also these micro-contexts of when and where something was made. In a way, they're all treated as stories. And what I find is that these "stories" point out that no one on its own really explains the object in front of you – or any object for that matter – that the work has an almost infinite number of stories that surround it, making the paintings specific center points, not the narratives told about them.

OM: I totally agree with that, but in your case, do you feel that mixing photographs, and sculpture or projections, is an equivalent to a multiplicity of stories? Do you feel it makes the specific context of the work more clear?

WB: I don't know. The individual works are important, but their exhibition is equally important.

OM: This was true at your LAXART show. When you sit down and look at the slides, it extends and complicates the whole show.

WB: I want to acknowledge the history of art that I am working from, but the same time, I don't want that history, those conventions, to obscure the work.

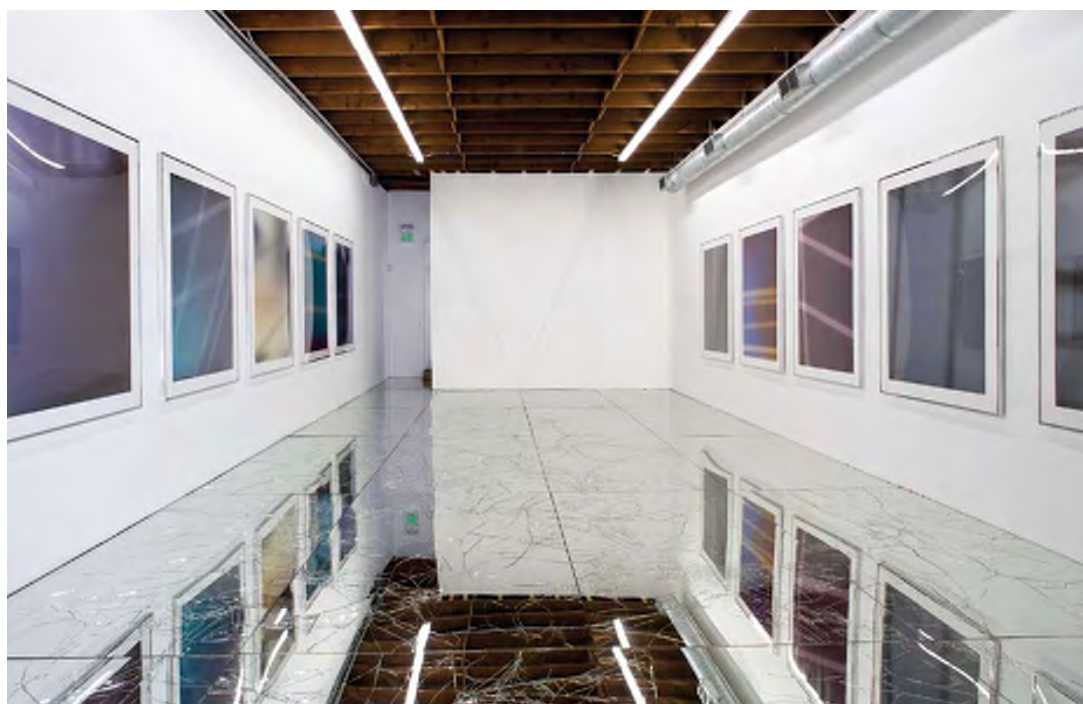
OM: I think it's a process that many artists confront. Artists come into confrontation with whatever is the dominant ideology or

11 DUKE STREET, ST JAMES'S, LONDON SW1Y 6BN

TEL: +44 (0)20 7925 2505 FAX: +44 (0)20 7925 2506 info@thomasdanegallery.com

THOMAS DANE GALLERY

MOUSSE / WALEAD BESHTY AND OLIVER MOSSET / PAG. 17



11 DUKE STREET, ST JAMES'S, LONDON SW1Y 6BN

TEL: +44 (0)20 7925 2505 FAX: +44 (0)20 7925 2506 info@thomasdanegallery.com

THOMAS DANE GALLERY

MOUSSE / WALEAD BESHTY AND OLIVER MOSSET / PAG. 18

discourse that their work is responding to and people use this as a way to neutralize works. Some do this by just buying it (laughs)

WB: Viewers will find the easiest way through a situation, use the most readily available script to deal with what's in front of them. That's why there needs to be something that creates a friction with those assumptions, slows things down. I think the slide show work was part of slowing things down, creating a work of duration in a show that was very much about being immediately present in the space.

OM: Exactly. And I think there's always something interesting about a work that you don't really understand. If you know where it comes from right away, it loses a kind of quality. This is what's interesting about these more radical types of works in contemporary art: a viewer will try to reduce it to something and the work tries to escape that. This is the quality of the work, that back and forth. That's what I try to do with painting. If I can do a painting that says simply "shut up," I'll be happy. The new material I use has this kind of quality.

WB: I was thinking about that when looking at the tondo paintings. There's this surface texture to them that's impossible to reproduce, and it's not gestural, but you get involved with it in a similar way, so it both is and isn't a conventional type of mark-making. And at the same time the looking it invites produces an awareness of how the work was made, its authorship. But what's funny is that the touch present on the surface is an industrial touch, and it's seductive in the same way as a brush stroke. To me, it makes the case that industrial application isn't a generic or uniform thing. These works have a strong connection to where they were made, at an auto body shop in Tucson, right? You showed the works at the 2008 Whitney Biennial, right?

OM: Exactly. In that show you had the photos of the embassy and the FedEx boxes?

WB: Yeah, the Travel Pictures – they were images of the abandoned Iraqi Embassy to the DDR. That work was a major turning point for me. When I made them in 2005, I felt like there were very few options for photographs, so I was really figuring out another way that I could still make them, without slipping into what I thought were old assumptions about the medium.

OM: They had the foggy colours?

WB: The fog is from the X-ray machines the film went through while in transit. And the embassy is just an old office building really, but its larger circumstance was what was compelling to me, that it existed in a gap in international law, because of the way the Vienna Convention was written. It was essentially a tract of land that was in geo-political limbo, a sovereignty-free zone. And this is why the X-rays made sense to me, they were both a way the film saw the act of travel, and they were a mark of international borders, the same international laws that put the embassy in such an odd situation.

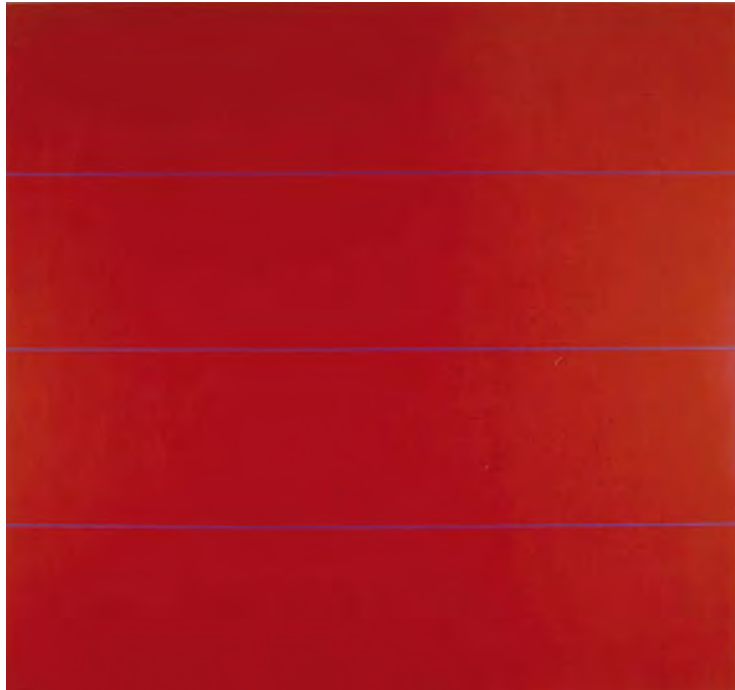
OM: I'm sure that you feel it when you look at the work, but it's hard for me to say because when you know, you know. Your vision changes when these conditions become apparent.

WB: I hadn't thought about that, but yes, it changes, or really, the viewer changes. I feel like I see it both ways: with and without the story. You don't have to have the story, but sometimes people think it's problematic that they have a formally seductive side, that they can operate as just that. But this is a dull problem for me; it's more than just whether or not it looks good, it's about the ability, anyone's ability, to use repressive, or expansive structures to one's own ends. For me, that's what the work invites, that possibility.

OM: Even the broken mirrored floor works with this same tension.

WB: The traffic of visitors, that the piece extends from the exhibition space into the offices, and hallways, is important. Its appearance can't be isolated from its circumstance, they reflect one another, both literally and figuratively.

OM: And of course a mirror is a Baudrillardian way to look at things – that art is a type of illusion – and here, it totally is. But you know it's just a mirror, so it's materially specific too.



Oliver Mosset, Untitled, 1995. Courtesy Galleria Massimo De Carlo, Milan



Walead Beshty, Passages, 2005. Courtesy the artist and JA > JAC, Los Angeles. Photography © Fredrik Neuen.

11 DUKE STREET, ST JAMES'S, LONDON SW1Y 6BN

TEL: +44 (0)20 7925 2505 FAX: +44 (0)20 7925 2506 info@thomasdanegallery.com

WB: It's just what it is, a mirror. I wouldn't want to claim more than that. Someone asked me what the political statement of the piece was. But the way that politics usually enters art is often very unproductive, people calling each other out as hypocrites, exaggerating the role of the market, making it this expansive exotic thing, not just a group of people communicating via exchange. The idea of the museum being a repressive structure is not really a productive line of thinking for me. To say this in general terms means nothing, it makes everything moot by making it general. Everything is negotiation, everything is compromised, each instance of exchange needs to be examined in specific terms. They aren't all the same, there's positive and negative things that come out of all situations.

OM: I always thought that even though the museum has guards, it's not a concentration camp. And we also have to remember that we're privileged as artists and the kind of life we live. There's a lot of people who can't think about art, because they have other problems.

Se pensate che Malibu possa essere teatro unicamente di set cinematografici, corse in surf e incendi devastanti, vi sbagliate. È anche il luogo ideale per alcune delle migliori conversazioni concettuali sui tranelli dell'arte pubblica, i limbi geopolitici, le costellazioni di polvere create dallo smog di Los Angeles e i monocromi capaci di zittire la gente supponente. Lo abbiamo verificato con Walead Beshty ed Oliver Mosset...

WB: Penso che il tuo lavoro contraddica alcune convenzioni moderniste. Nella tua pittura c'è un forte materialismo, che ricorda figure come Malevich e Rodchenko, allo stesso tempo, c'è una relazione altrettanto forte, ma sottile, con il ready-made e l'appropriazione. E questo sembra estendersi al modo in cui lavori, dato che unisci la "tradizionale" pratica pittorica da studio a un'anonima o generica elaborazione di segni e a una produzione collettivista. Sin dagli esordi, sembri muoverti tra questi schemi, negoziandone i rapporti, ad esempio dipingendo incessantemente una forma generica, o mutando stile. Detto questo, mi chiedo se vedi il tuo lavoro come una riconciliazione di posizioni.

OM: In primo luogo, non vedo queste tradizioni come separate. Duchamp, Malevich e Mondrian hanno inventato l'arte moderna, e queste diverse opzioni – gli oggetti trovati, l'astrazione radicale – fanno parte dello stesso discorso. C'è una prassi tradizionale del dipingere in sé e per sé, e generalmente comincio da lì, ma poi mi costringo a metterle in discussione le premesse. In conclusione credo che un dipinto debba fungere da dipinto.

WB: Questa idea, "un dipinto che è semplicemente un dipinto" mi fa pensare a qualcosa che Thierry de Duve ha scritto riguardo al ready-made di Duchamp. Ha descritto il ready-made come un lavoro ricavato unicamente dal suo nome, dal suo contesto, e la mia deduzione è che il ready-made consiste nell'accordo sociale sulla definizione di qualcosa come "opera d'arte". In un certo senso, il ready-made rende questo accordo necessario per ogni opera esposta, e infine forza una riflessione su come la cultura valuti e definisca un oggetto artistico, e in questo consiste l'esperienza del lavoro, non in qualcosa d'inerte all'oggetto, ma a quello che lo circonda, la sua storia, i suoi valori.

OM: Questo è interessante perché i ready-made originali sono andati perduti, e molte persone hanno criticato Duchamp quando li ha riprodotti con Schwartz, ma ciò si è rivelato piuttosto lungimirante, perché ha enfatizzato quello che è successo al ready-made, cioè la sua reificazione. Questa scelta ha rivelato la comprensione, da parte di Duchamp, della trasformazione in atto, che ha poi integrato nel suo lavoro. Nella tradizione pittorica, anche Ryman ha avuto la stessa consapevolezza del contesto. Ha reso la monocromia un dipinto, ci ha fatto notare la superficie, ma non è tutto, ha esteso questa sensibilità ai supporti. Ci ha detto che l'allestimento è parte del quadro, e che il quadro è un oggetto. Quando guardi un dipinto, è sempre

arte. A differenza del ready-made, non devi ricorrere a nessun gioco di parole per renderlo tale. La pittura è così, anche se non è di qualità, è arte. Un dipinto non deve necessariamente affermare di essere arte. Comporta una sorta di silenzio che trovo interessante.

WB: Ma questo ci riporta al solito problema che riguarda le opere d'arte quando il contesto è ambiguo, come ad esempio nella sfera pubblica.

OM: Forse dovremmo approfondire l'argomento, il tuo primo progetto pubblico non è stato il cartellone esposto al LAXART?

WB: Esatto. Ho sempre evitato tutto ciò che è pubblico. Lo spazio pubblico è ingannevole, principalmente perché la gente non accetta di essere coinvolta in un'esperienza artistica semplicemente camminando per strada. L'arte pubblica è un'imboscata.

OM: Sì, esatto, il problema è questo. Quando esponi in galleria, o in spazi privati, le persone sono libere di scegliere.

WB: Direi che ci sia un tacito accordo quando una persona varca la soglia di una galleria o di un museo, e la natura di questo accordo influenza le radici del mio pensiero. Per me l'arte pubblica è come giocare con una persona che non conosca le regole del gioco. È come lanciare una palla alle spalle di qualcuno e dirgli "prendila". Non credo che questo genere di attacco frontale sia un buon metodo per coinvolgere lo spettatore.

OM: (ride) È anche vero che veniamo costantemente presi di mira dai cartelloni pubblicitari.

WB: Sì, e non voglio partecipare a quel genere di formula. Ho sempre avuto difficoltà a utilizzare lo spazio pubblico senza replicarne il metodo di comunicazione problematico su cui si basa. In altre parole, la sfida è lavorare in uno spazio pubblico senza personificare o accettare ciecamente le sue gerarchie implicite. Per me, il problema di fondo non riguarda il messaggio, ma le modalità di comunicazione, ed è lì che la generosità e la trasparenza sono importanti, ed è lì che si nascondono tutte le tensioni politiche: diffondere alcune asserzioni didattiche senza chiedersi se il loro contenuto non faccia altro che rinforzare il problema...

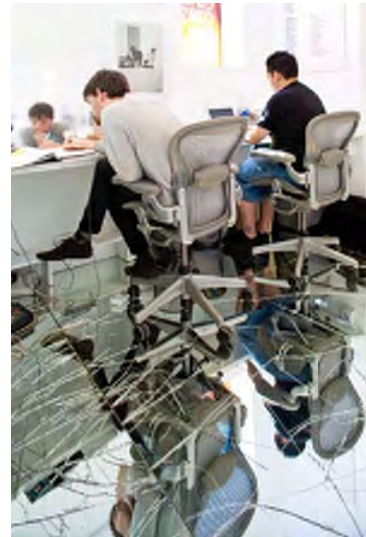
OM: Hai ragione. Ed è esattamente quello che mi sono chiesto guardando il tuo cartellone. Hai l'opportunità di elaborare un messaggio, e potresti semplicemente erigere una chiara asserzione politica. Ma questo vorrebbe dire accettare le regole della pubblicità... Quindi è solo una foto che ritrae la polvere?

WB: È la scansione di un pezzo di vetro che ho lasciato sul mio davanzale per un anno, quindi è principalmente smog. In un certo senso è un ritratto della città nel tempo, un'immagine della materia invisibile che galleggia perennemente su Los Angeles, la foschia arancione, iconica, della città.

OM: Vedendolo, non riesci neppure a capire cosa sia esattamente. Potrebbe essere la Via Lattea, e il tuo lavoro continuerebbe ad avere questa dimensione, un aspetto politico che è esplicito o chiaro solo ad una seconda occhiata, o dopo averne saputo di più. Puoi averne sentore anche quando lo vedi, senza saperne niente, ma quando diventa esplicito, l'opera cambia.

WB: Ma spero che non si fermi qui. Lo vedo come un modo per delucidare le tensioni tra la provenienza di qualcosa, il suo aspetto e il modo in cui è stato prodotto. È per questo che cerco di creare situazioni in cui la forma del lavoro sia dettata da un automatismo, al di fuori delle mie ragioni, come la polvere, le macchine a raggi X, o il FedEx. Penso che permetta al lavoro di andare oltre la rappresentazione, che è il punto in cui muoiono la maggior parte delle discussioni sull'arte e sulla politica. Ma, parlando del contesto, e in riferimento al tuo lavoro con il gruppo Radical Painting, mi chiedo cosa ti abbia fatto riconsiderare i monocromi. È stato il contesto americano?

OM: Quando ho iniziato a dipingere in Francia, il monocromo era definito dal lavoro di Yves Klein. Era inevitabile. Se facevi un dipinto di un solo colore, era un monocromo, ed era Yves



Walead Beshty, Photograph, 2000. Courtesy: the artist and LA - © ART, Los Angeles. Photography © Fredrik Noren.



Walead Beshty, Installation view, "2000 Whitney Biennial", New York. Courtesy: WALSINGHE, New York.

THOMAS DANE GALLERY

MOUSSE / WALEAD BESHTY AND OLIVER MOSSET / PAG. 20

Klein. A quel tempo conoscevamo Malevich, ma non sapevamo nulla di Rodchenko e del suo "ultimo dipinto". Quindi i quadri monocromi erano Yves Klein e il movimento del Nuovo Realismo, e per me Klein non era neanche pittura, era più che altro un gesto. Il cerchio andava contro l'idea del monocromo, e da lì ho iniziato a dipingere strisce bianche su bianco e rosse su rosso. Questo mi ha fatto considerare l'idea di stendere semplicemente della pittura su una tela. Ma hai ragione, quando sono arrivato negli Stati Uniti, ho trovato chi lavorava con un solo colore, ma arrivandoci diversamente, e sembrava davvero possibile lavorarci senza cadere nei problemi del passato. È stato un bel cambiamento. Quando sono arrivato a New York nel '77, il tema dominante era il ritorno alla figura, il ritorno all'espressionismo, con artisti come Schnabel o Salle, i tedeschi e gli italiani. Quindi la pittura monocroma era anche una reazione.

WB: Il modo in cui ti rapporti con la storia radicalista della monocromia riguarda la sua comprensione nel contesto contemporaneo. È difficile sapere dove collocare esattamente i tuoi dipinti in relazione a quella storia, se tale storia sia appropriata, ed effettivamente si tratti di una discussione materialista sulla pittura. Questo è il modo in cui percepisco la tua accettazione dei materiali trovati, come la scelta di usare i dipinti scartati da Tom Lawson o il telaio circolare che Steven Parrino ti ha dato. Da un lato, contraddice una rigida ortodossia sulla produzione di un dipinto, e sul fatto che il dipinto, o la sua scala, sia una deliberata decisione dell'artista, permettendo a queste scelte di avere un elemento sociale, d'apertura e confidenza. Ma, dall'altro lato, è profondamente materialista e, in queste scelte, c'è un altro tipo di storia, che opera su un piano personale e sociale. Quindi ci sono una serie di controversie storiche, ma anche questi micro-contesti su quando e dove qualcosa sia stato fatto. In un certo senso, vengono tutte trattate come storie. E trovo che queste "storie" ci facciano notare che nessuno, da solo, può davvero spiegare l'oggetto che ha di fronte – o addirittura un qualunque oggetto – e che il lavoro ha quasi un infinito numero di storie che lo circondano, rendendo i dipinti i punti focali, e non la loro storia.

OM: Sono completamente d'accordo ma, nel tuo caso, credi che mescolare fotografie, sculture e proiezioni equivalga a una molteplicità di storie? Pensi che renda più chiaro il contesto specifico del lavoro?

WB: Non lo so. I singoli lavori sono importanti, ma la loro presentazione è ugualmente rilevante.

OM: Questo è vero per quanto riguarda la tua mostra al LAXART. Quando ti siedi e guardi le diapositive, l'intera mostra si dilata, diventando più complessa.

WB: Voglio riconoscere le fonti storiche da cui sono partito, ma allo stesso tempo non voglio che questa storia, queste convenzioni, oscurino il lavoro.

OM: Penso che si tratti di un processo affrontato da molti artisti: arrivano al confronto con l'ideologia dominante o il pensiero cui il proprio lavoro risponde e la gente usa questo pretesto per neutralizzare le opere. A volte semplicemente comprandole (ride).

WB: Gli spettatori troveranno il modo più semplice per avventurarsi, usando il primo argomento che hanno a disposizione per affrontare ciò che hanno di fronte. È questo il motivo per cui è necessario che ci sia qualcosa che crei attrito rispetto alle loro supposizioni, qualcosa che rallenti il tutto. Penso che lo slide show abbia rallentato le cose, lavorando sul tempo in una mostra che si basava sull'essere immediatamente presente nello spazio.

OM: Esattamente. E penso che ci sia sempre qualcosa di interessante in un lavoro che non comprendi immediatamente. Se sai subito da dove viene, perdi qualità. Questo è l'aspetto interessante delle opere contemporanee più radicali: lo spettatore cercherà di ridurle a qualcosa, mentre l'opera tenderà di fuggire. Questa è la qualità del lavoro, l'andirivieni. Questo è ciò che cerco di fare con la pittura. Se potessi dipingere semplicemente un quadro che dica "stai zitto", ne sarei felice. Il nuovo materiale che ho usato ha questa qualità.

WB: Ci pensavo nel guardare i fondi. C'è una texture che è impossibile da riprodurre, e non è gestuale, ma tu ci hai comunque lavorato, quindi è – e allo stesso tempo non è – una firma convenzionale. E ancora, lo sguardo che rende lo spettatore consapevole del processo creativo, della sua autorialità, ma la cosa divertente è che la rifinitura presente sulla superficie è industriale, ed è seducente tanto quanto una pennellata. Secondo me, rende l'idea che la produzione industriale non sia qualcosa di uniforme o generico. Questi lavori sono fortemente connessi al luogo in cui sono stati creati, una carrozzeria di Tucson. Hai esposto la serie al Whitney, vero?

OM: Esatto. In quella mostra ci sono anche le foto dell'ambasciata e le scatole FedEx?

WB: Sì, le "Travel Pictures" – si tratta delle foto dell'ambasciata irachena abbandonata nella DDR. Quel lavoro è stato un punto di svolta per me. Quando le ho scattate, nel 2005, mi sono sentito come se ci fossero poche opzioni per i fotografi, quindi stavo cercando d'immaginare un altro modo che mi permettesse di continuare a scattare senza scivolare in quelle che pensavo fossero vecchie convenzioni implicite nel mezzo.

OM: I colori erano offuscati dalla nebbia?

WB: La nebbia è data dalla macchina a raggi X nella quale ho fatto passare la pellicola. E l'ambasciata, in effetti, è solo un vecchio palazzo di uffici, ma la cosa che mi convinceva di più era il contesto, il fatto che si trovasse in un vuoto legislativo internazionale, a causa del modo in cui era stata redatta la Convenzione di Vienna. Si trattava essenzialmente di un tratto di terra in un limbo geo-politico, una zona senza alcun tipo di sovranità. In questo frangente, i raggi X avevano un senso, erano sia un modo per far compiere alla pellicola l'atto del viaggio, sia un modo per segnalare le frontiere internazionali, stabilite dalle stesse leggi internazionali che ponevano l'ambasciata in una situazione tanto particolare.

OM: Sicuramente per te tutto ciò è evidente, ma per me è difficile dirlo. La tua percezione cambia quando tutto ciò viene esplicitato.

WB: Non ci avevo pensato, ma sì, cambia, o meglio, lo spettatore cambia. Per me è come vederlo in due modi, con e senza storia. Non devi avere una storia, ma a volte le persone pensano che sia problematica la presenza di un aspetto formalmente seducente. Per me questo è un problema complesso; non riguarda solo l'estetica, ma è anche la capacità – la capacità di chiunque – di usare schemi repressivi o espansivi d'interpretazione. Per me è questo che il lavoro induce, questa possibilità.

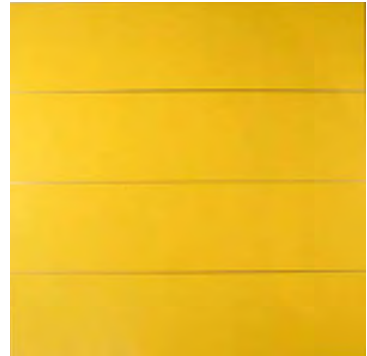
OM: Anche il pavimento specchiato fatto a pezzi possiede la medesima tensione.

WB: Il traffico dei visitatori, che il lavoro estende dallo spazio espositivo agli uffici, agli ingressi, è importante. Il suo aspetto non può essere isolato dalle circostanze, si riflettono a vicenda, sia letteralmente sia in senso figurativo.

OM: E ovviamente uno specchio è un modo alla Baudrillard di guardare le cose, e cioè il fatto che l'arte sia un tipo di illusione, e lo sia completamente. Ma sei consapevole che è uno specchio, e quindi ha anche una specifica proprietà materiale.

WB: È solo quello che è, uno specchio. Non volevo dichiarare niente di più. Qualcuno mi ha chiesto quale fosse la chiave politica del lavoro. Ma il modo in cui la politica entra nell'arte è spesso assolutamente improduttivo, le persone si accusano reciprocamente d'ipocrisia, esagerando il ruolo del mercato, trasformandolo in un esotico mostro espansionistico, e non in un gruppo di persone che comunicano tramite uno scambio. Pensare al museo come ad una struttura repressiva non è produttivo, generalizzare rende tutto opinabile... tutto è negoziazione, tutto è compromesso. Ogni scambio necessita un'analisi specifica, i termini non sono sempre gli stessi, ci sono aspetti positivi e negativi in ogni situazione.

OM: Ho sempre pensato che un museo non sia un campo di concentramento, anche se ha le guardie. Dobbiamo anche ricordare che, in quanto artisti, viviamo una vita privilegiata. Ci sono tante persone che non hanno tempo di pensare all'arte, perché hanno altri problemi...



Oliver Mosset, Untitled, 1991 - courtesy Galerie Massimo De Carlo, Milan



Oliver Mosset, NYC, 2005 - courtesy Galerie Andrea Cariani, Zurich



Oliver Mosset, Untitled, 1991 - courtesy Galerie Massimo De Carlo, Milan

11 DUKE STREET, ST JAMES'S, LONDON SW1Y 6BN

TEL: +44 (0)20 7925 2505 FAX: +44 (0)20 7925 2506 info@thomasdanegallery.com